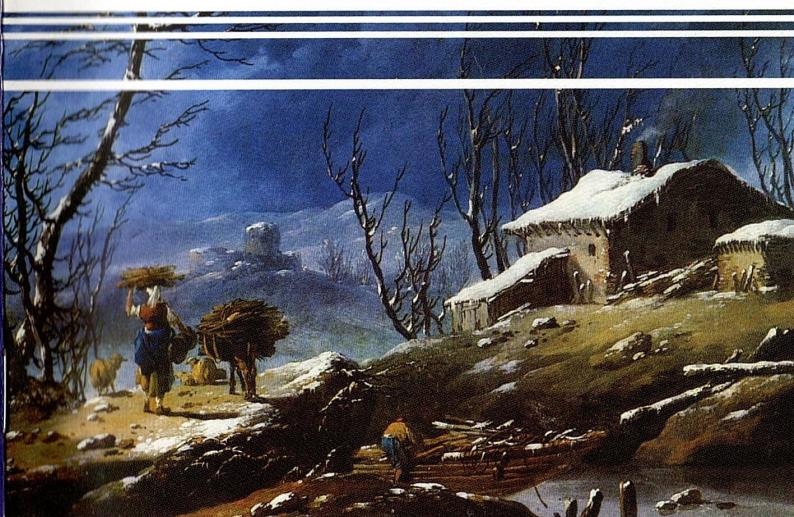




© ARION 1982 & © ARION 2006 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
ARN 63657 - Photo recto : Jean-Baptiste Pillement (1728-1808), scène d'hiver. © D.R. Copyright reserved in all countries.

HINDEMITH

Musique de chambre
POULET, DEBOST, LEE...



Paul HINDEMITH 1895-1963

Musique de chambre

1 - 3 Sonate pour flûte et piano (1936)

1. Heiter bewegt	4'37
2. Sehr langsam	4'18
3. Sehr lebhaft	4'16

4 - 6 Sonate pour piano à 4 mains (1938)

4. Mässig bewegt	5'02
5. Lebhaft	2'24
6. Ruhig bewegt, sehr lebhaft	6'40

7 - 8 Sonate pour violoncelle et piano op.11 n°3 (1919)

7. Mässig schnelle Viertel. Mit Kraft, Lebhaft, sehr markiert	9'01
8. Langsam, sehr lebhaft	10'39

9 - 10 Sonate pour violon et piano en mi majeur (1935)

9. Ruhig bewegt	3'24
10. Langsam, sehr lebhaft	5'53

Michel DEBOST, flûte
 Gérard POULET, violon
 Alain MEUNIER, violoncelle
 Christian IVALDI, piano
 Noël LEE, piano

HINDEMITH – MUSIQUE DE CHAMBRE

Longtemps tenu suspect pour la netteté de ses refus vis-à-vis de Debussy, de l'école de Vienne et du folklore, ainsi que pour sa détermination à s'accomplir dans la lignée de Brahms et de Reger, Paul Hindemith fait aujourd'hui figure de musicien original et personnel. Bien que ce fécond musicien allemand, né à Hanau en 1895, mort à Francfort en 1963, fut chargé d'honneurs proportionnellement à son exceptionnel rayonnement à travers le monde, son existence pourrait se résumer en quelques lignes. C'est assez dire qu'elle se confond totalement avec sa musique. Les repères biographiques qui nous sont offerts sont les points d'articulation d'une carrière multiple et cosmopolite où la composition, le jeu en soliste, la pédagogie et la direction d'orchestre ont été menés de front. Entré au Conservatoire de Francfort à quatorze ans, Hindemith s'est plié très tôt à une conception active, vécue de la musique, basée sur la pratique experte de la clarinette mais surtout du piano et de l'alto : c'est à ce dernier instrument qu'il devra sa réputation de concertiste. Il faut en effet considérer Hindemith comme un des rénovateurs de l'alto et, conséquemment, de la viole d'amour au XX^e siècle. Une orientation première restera dominante à fois dans sa production de compositeur et dans son rôle d'exécutant : la musique de chambre. Il est d'ailleurs révélateur que nombre de ses concertos aient reçu le titre de *Kammermusik*. Une place de Konzertmeister à l'Opéra de Francfort dès 1915 ; la fondation d'un quatuor en 1921 pour jouer son *Quatuor n°2* au Festival de Donaueschingen dont il restera la cheville ouvrière jusqu'en 1926 ; le poste de professeur de composition à la Hochschule für Musik de Berlin en 1927, l'organisation de la musique en Turquie de 1935 à 1937, les séjours aux USA où il se fixera en 1940 pour tourner le dos au Troisième Reich, la chaire de musique de l'Université de Yale Jusqu'en 1953, puis celle de l'Université de Zurich en 1951, une activité axée sur la direction d'orchestre à partir de 1956, telles sont, retracées à grands traits, les étapes de cette vie absorbée par la musique. La décennie qui s'étend de 1927 à 1937 est la plus marquante dans l'activité créatrice de Hindemith. Elle est jalonnée, entre autres, par la série des *Kammermusik* et des *Konzertmusik* écrites pour des formations différentes qui inaugurent des rapports inédits entre les familles instrumentales et éclairent avec un nouveau relief la conception virtuose du soliste concertant. Cette époque culmine avec l'œuvre qui maintient encore le nom de Hindemith au rang d'universalité des grands maîtres la *Symphonie Mathis der Maler* (*Mathis le Peintre*) dont l'exécution en 1934, sous la direction de Fürtwängler, provoqua un scandale mémorable.

Nous savons que la ligne de force de la musique germanique traverse les couches successives sans cesse vivifiées d'une tradition ininterrompue. Si, d'un côté, Richard Strauss incarne la résurgence dans le XX^e siècle du génie baroque, de l'autre Paul Hindemith, pour avoir repensé l'ensemble des données et des finalités du matériau tonal et de la fonction musicale à un moment critique, apparaît comme la personnalisation du musicien classique épris de synthèse, de rigueur constructive mais qui ne néglige rien de sa vocation scolaire. A cet égard Hindemith tait songer à Johann-Sebastian Bach qui demeura son modèle. L'importance didactique du traité *Un terweisung im Tansatz* (« sur l'harmonie et la mélodie »)

publié en 1937 ou du recueil *Ludus Tanalis* (« Le jeu des notes ») pour piano de 1942, a contribué à accréditer une réputation de musicien austère, agressif et cérébral. Ceci revient à définir très schématiquement l'attitude de Hindemith devant la tonalité. Sans adopter systématiquement ni l'atonalité ni l'écriture sérielle, le musicien a supprimé les assises cadencielles et, par voie de conséquence, aboli la fonction des modulations, éléments caractéristiques de la construction musicale tonale des époques classique et romantique. À l'assise tonale se substitue chez Hindemith un élément coordinateur primordial du discours qu'il organise parfois de façon complexe par le jeu des oppositions, des superpositions, des rapports le rythme. D'où l'accent volontaire, le dynamisme vital intense de cette musique qui rejette souvent et la séduction sensorielle de la sonorité et l'expression sentimentale. Le compositeur s'est toujours voulu un artisan de la musique dans toutes les acceptions que le terme implique, un artisan capable de transmettre au plus grand nombre la plénitude de son vécu musical, en usant de tous les moyens dont il disposait. De fait, Hindemith a abordé tous les genres, avec une nette préférence pour la musique de chambre. Bien qu'appartenant à deux époques différentes de sa production, les quatre œuvres présentes sur ce disque rendent bien compte des tendances essentielles de celle-ci.

La Sonate pour flûte et piano bat en brèche l'idée selon laquelle la musique de Hindemith ne serait ni mélodique ni tonale ! L'œuvre date de 1936 et s'insère dans une succession de compositions de même type, dédiées à divers instruments. Elle garde apparemment les trois mouvements de la sonate classique. Qui plus est, le premier mouvement, indiqué *Heiter bewegt* (Gai et agité) gravite de près ou de loin autour de la tonalité de si bémol majeur avec une grande mobilité modulante. La sonorité d'ensemble est transparente, le ton presque populaire ensoleillé par la flûte tisseuse d'arabesques sollicitant fréquemment l'au-
gu de l'instrument. L'unité du mouvement est moins d'ordre formel que d'ordre dynamique malgré la présence de deux éléments thématiques dominants dont les réapparitions successives règlent les fluctuations du discours. Le second mouvement, *Sehr langsam* (« Très lent »), est basé sur une figure rythmique obs-
tinée répétée par la main gauche ou piano, formée d'une croche sur-pointée et d'une triple croche avec un corollaire croche pointée ; deux triples croches qui, le mouvement allant en s'intensifiant, prendra valeur mélodique. Le rôle de cet élément s'affirmera sans troubler l'atmosphère calme qui enveloppe les échanges de la flûte et du piano. Le troisième mouvement, *Sehr lebhaft* (Très vite) est tout séduction. Sur les croches du piano, la flûte fait rebondir de capricieux dessins mélodiques, en y mêlant quelques facéties contrapunktiques. Peu à peu freiné, le mouvement débouche sur une *Marsch* (Marche) dont la texture n'est pas sans rappeler celle du premier mouvement.

La Sonate pour piano à quatre mains, intitulée « Piano duet » présente, par rapport à l'œuvre qui précède, un aspect plus sombre, plus austère, plus violent aussi de l'art de Hindemith. Sans doute, certains commentateurs cédant à une subjectivité naturelle, ne manqueraient pas d'établir une relation entre le caractère extrêmement tendu de l'œuvre et le fait qu'elle ait été écrite en 1938, année où l'horizon politique était menaçant pour l'avenir de l'Europe et où Hindemith, opposé au régime nazi, avait dû quitter l'Allemagne pour l'Amérique. Mais les conceptions artistiques du musicien l'ont toujours écarté de tout expressionnisme. Il n'en demeure pas moins vrai que la Sonate pour piano à quatre mains peut être entendue comme une sorte de réplique germanique de *En blanc et noir* de Debussy, partition singulière du maître français, comme assombrie par la tragédie de la première guerre mondiale. Si le rythme est le « moteur de la pensée de Hindemith », selon l'heureuse expression de Robert Bernard, le contrepoint est l'élément privilégié qui structure cette pensée. Le rythme règne en maître dans le premier mouvement *Mässig bewegt* (« Modérément animé ») dont le tissu sonore est rendu très dense par l'écriture fuguée qui le resserre sans cesse. Au premier thème dépressif s'enchaine, trente-huit mesures plus loin, un second thème *Ruhig* (« Calme ») dont la courbe ascendante accroche presque tous les degrés du total chromatique. Ainsi la tonalité se trouve-t-elle noyée ou profit d'un affermissement rythmique soutenu par les veleurs pointées qui va coïncider, dans la partie centrale, avec une amplification impressionnante de la sonorité, alors que le discours s'est enrichi d'un troisième élément thématique « Toujours mesuré, sans hâte ». Un « pont » fortement souligné par des traits martelés à l'unisson de la partie, « secondo » mène à la reprise du début. La conclusion « Calmement, solennellement » s'ordonne en une procession d'accords qui amène la signature résolument tonale de l'accord parfait de mi majeur.

Très chromatique est l'idée initiale du second mouvement *Lebhaft* (« Vif ») qui court en noires piquées, contrepointée et ornée par la partie « primo ». L'effet de déploiement de la sonorité obtenu par l'application des procédés contrapunktiques déjà utilisés dans le premier mouvement est remarquable mais il aboutit au résultat inverse : au lieu de s'accroître au centre du mouvement comme sous l'effet d'une force centrifuge, il s'étoile, s'éclaircit, s'évanouit dans les nuances « pianissimo » jusqu'à la conclusion. Le troisième mouvement *Ruhig bewegt* (« Calme et animé ») procède par augmentation et diminution des valeurs de durée et de rythme avec un épisode central *Sehr iebhaft* (« Très vif ») d'un brillant éclat concertant. C'est à nouveau la tonalité de mi qui éclaire la dernière mesure.

Troisième aspect de l'art de Hindemith, d'ailleurs antérieur aux deux précédents, la Sonate pour violoncelle et piano, op. 11, n°3 de 1919. Elle nous offre la face volontaire, « motoriste », rude, voire agressive de l'écriture du musicien. Le mépris de la « belle » sonorité qu'il affiche ici avec une saine provocation n'a d'égal que la rigueur avec laquelle le « souffle » vital des trois mouvements (le second, lent, se dédoublant en un mouvement vif) est endigué.

Dans le premier noté, *Mässig schnelle Viertel. Mit Kraft* (« Modéré, un quart plus vite. Avec force »), la voix du violoncelle émerge à la quinzième mesure, après une longue tenue, d'une vague de formules arpégées « alla Bach ». Autant les deux œuvres précédentes étaient régies par le contrepoint, autant celle-ci affirmera avec force l'emprise de la verticalité harmonique de la partie de piano sous-tendant le jeu mélodique du violoncelle. Après ce prélude vêtement, apparaît le « vrai » premier mouvement *Lebhaft, sehr markiert* (« Vif, très marqué ») caractérisé par un motif énergique de quatre croches et d'une noire dont le martèlement va obséder la poursuite du discours. Une reprise abrégée de cet épiso-

de renforce son unité. Le second mouvement *Langsam* (« Lent ») tire son principe d'une extension de l'intervalle de seconde sollicité avec insistance par le piano dès la première mesure, mais pianissimo. La déduction dialectique qu'Hindemith tire de cette simple incitation, complétée par deux incises mélodico-rhythmiques du violoncelle, est admirable. L'enrichissement sonore va de pair avec la grandeur qu'il dégage. Le retour du début enrichit le motif de secondes en croches déjà signalé d'un motif en quintolets de doubles croches Celui-ci, en tournant sur lui-même, fournit la matière à un finale *Sehr lebhaff* (« Très vite ») vigoureusement rythmé. Mais, loin de triompher dans la force, le mouvement expire au bord du silence, tandis que le violoncelle fait entendre obstinément, à découvert, l'intervalle de quinte diminuée *do dièse-sol*.

La sonate pour violon et piano est bien représentée dans le catalogue de Hindemith. Dès 1917, le compositeur en acheva if une qu'il renoncerà à publier. L'année suivante il mène à bien deux Sonates en *mi bémol majeur* et en *ré majeur* op. 11, n°7 et 2 qui comptent parmi les œuvres importantes de cette période. C'est dix-sept ans plus tard, en 1935, qu'est publiée la *Sonate en ut majeur* dont le propos paraît modeste en comparaison de la dernière, en *ut majeur*, écrite en 1939. Cette sonate brève est en effet le prélude à une floraison de sonates pour divers instruments qui comptent parmi les plus significatives de la production de Hindemith. La *Sonate en mi* doit sa tournure séduisante à la concentration du matériel autant qu'à la concision de la forme. Hindemith conçoit son œuvre en deux parties qui se subdivisent en plusieurs mouvements, lesquels semblent réagir les uns par rapport aux autres, comme c'est souvent le cas dans d'autres partitions du musicien.

L'indication *Ruhig bewegt* (« Tranquille et mouvant ») en tête du premier mouvement, traduit bien le contraste qui existe entre une structure thématique au rythme berceur et la densité polyphonique qui anime de l'intérieur la texture sonore. La conclusion est lente. Le même tempo lent, *Langsam*, est prescrit en tête du deuxième mouvement (début de la seconde partie) qui, par le biais du violon, souligne le caractère mélodique de l'œuvre. Assez bref, ce mouvement s'enchaine à un *Sehr lebhaff* (« Très vite ») emporté par les traits parallèles du piano. Basé sur une alternance tension-détente, ce final s'accélère encore jusqu'à la conclusion. Ces quatre œuvres de Paul Hindemith suffisent à désigner la place importante que le musicien occupe dans le mouvement musical de la première moitié du XX^e siècle. Le trait moderne de son apport est sans doute à chercher moins dans la rénovation des formules qui le relient consciemment à la tradition que dans l'identification, complète chez lui, des concepts de technique et d'esthétique.

Joël-Marie Fauquet

HINDEMITH – CHAMBER MUSIC

For a long time Hindemith was considered suspect because of his flat refusal of Debussy, the Viennese school and folk influences, and also because of his determination to assert himself in the lineage of Brahms and Reger. Today, however, he is looked on as an original and personal composer. Although this productive German musician, who was born in Hanau in 1895 and died in Frankfurt in 1963, was laden with honours that were in keeping with the exceptional influence he had throughout the world, his existence could be summarised in just a few lines; it is enough to say that his life was totally inseparable from his music. The important biographical details we possess are the points of articulation of a multi-faceted cosmopolitan career, in which composition, solo performance, teaching and conducting all simultaneously, played an important part. Hindemith entered the Hoch Conservatory in Frankfurt at the age of based on ski lied practice of the clarinet and, above all, of the piano and viola: it was to the latter instrument that he later owed his reputation as a concert artist. Indeed, Hindemith must be considered as one of fourteen and, very soon submitted to an active conception of music the revivers of the viola and, consequently, of the viola d'amore in the 20th century. One of his first orientations, chamber music, was to remain dominant both in his output as a composer and in his role as a performer. Moreover it is revealing that he should give many of his concertos the title Kammermusik. A post as Konzertmeister (leader) of the Frankfurt Opera Orchestra in 1915; the founding of a quartet in 1921 to play his String Quartet n°2 at the festival in 'Donaueschingen', of which he remained the kingpin until 1926; his appointment as professor of composition at the 'Hochschule für Musik' in Berlin in 1927; the organization of musical life in Turkey from 1935 to 1937; stays in the United States, where he settled in 1940 in order to turn his back on the Third Reich; the post of professor of music at Yale University until 1953, then at Zurich University in 1951; activity centred on conducting from 1956 onwards... those, in brief, were the principal stages in a life that was completely taken up by music. The ten years from 1927 to 1937 were the most outstanding from the point of view of creative activity. It was during those years that Hindemith wrote his series of Kammermusik and Konzertmusik, written for various groups of between the different families and shedding new light on the virtuoso conception of the soloist in concerted works. That period culminated with the work that still ranks Hindemith among the most universal of the great composers: his symphony *Mathis der Maler* (*Matthias the Painter*), the first performance of which, conducted by Furtwängler in 1934, caused a memorable scandal. We know that the 'line of force' of Germanic music passes through the successive, layers of a continually vitalized and unbroken tradition. It, on the one hand, Richard Strauss embodies the resurgence in the 20th century of the genius of baroque, Paul Hindemith, on the other hand - for having reconsidered all the particulars and aims of tonal material and of musical function at a critical time - stands out as the personification of the classical musician with a passion for synthesis and rigorous

construction, whilst nevertheless fully maintaining his scholastic vocation. In this respect, Hindemith makes us think of Johann Sebastian Bach, who was always his model.

The didactic importance of the treatise *Unterwelsung im Tanzsatz* (on the subject of harmony and melody), published in 1937, or the collection of piano studies, *Ludus Tanalis* (The Play of Notes), composed in 1942, contributed towards substantiating a reputation as an austere, aggressive and cerebral musician. This amounts to a very oversimplified definition of Hindemith's attitude to tonality. Without systematically adopting either atonality or serialism, he did away with the cadential foundations and, by way of consequence, abolished the function of the modulations, which were the characteristic elements of tonal musical structure in the classical and romantic periods. The tonal basis was replaced in Hindemith's works by rhythm: an essential element in the coordination of the discourse, which he sometimes organized in a complex manner with a play of contrasts, superposition and reminders. Whence the wilfulness and intensely vital dynamism of this music, which often rejects both the sensory appeal of sound and the expression of feeling. The composer always claimed to be a musical craftsman in the full sense of the term, a craftsman who was capable of passing on the plenitude of his musical experience to as many people as possible, using all the means that were at his disposal. In fact Hindemith tried his hand at every genre, with a clear predilection for chamber music.

Although they belong to two different periods in his creative career, the four works presented on this recording give a good account of the major tendencies in his output.

The Sonata for flute and piano completely refutes the idea that Hindemith's music is neither melodic nor tonal! This work dates from 1936 and belongs to a series of compositions of the same type for various instruments. It apparently retains the three movements of the classical sonata.

Moreover, the first movement, marked *Heiter bewegt* (Cheerful and agitated), revolves closely or remotely around the tonality of B flat major with a great deal of mobility in the modulation. The overall sound is transparent and the almost popular tone is brightened by the arabesques woven by the flute, which makes frequent use of its high notes. The unity of the movement is less in the form than in the dynamics, despite the presence of two dominant thematic elements whose successive reappearances regulate the flow of the discourse.

The second movement, *Sehr langsam* (Very slow), is based on an ostinato rhythmic figure repeated by the left hand on the piano, consisting of a double-dotted quaver and a demisemiquaver with a corollary dotted quaver-two demisemiquavers, which, as the movement gains in intensity, takes on a melodic value. The role of this element is asserted without disturbing the calm atmosphere of the exchanges between the flute and the piano.

The third movement, *Sehr lebhaft* (Very brisk), is full of charm. Over the quavers from the piano, the flute plays whimsical, bouncing, melodic patterns, intermingled with a certain contrapuntal drollery. Gradually slowing down, the movement leads into a *Marsch* (March), the texture of which is somewhat reminiscent of the first movement.

The Sonata for piano four hands, which bears the subtitle 'Piano duet', shows a more sombre, more austere and more violent aspect of Hindemith's art, compared to the previous piece. Certain commentators, giving way to a quite natural subjectivity, would no doubt find some connection between the extremely tense atmosphere of this work and the fact that it was written in 1938, a year when the political outlook was grim for the future of Europe, and Hindemith, who was opposed to the Nazi regime, had had to leave Germany for America. But the musician's artistic conceptions always steered him away from any form of expressionism. It is nevertheless true that the Sonata for piano four hands may be taken as a sort of Germanic equivalent of Debussy's *En blanc et noir*, which is an unusual score, darkened, as it were, by the tragedy at the First World War.

If rhythm is the 'mainspring of Hindemith's thought', as Robert Bernard so aptly put it, counterpoint is the privileged element that structures that thought. Rhythm reigns supreme in the first movement, *Mässig bewegt* (Moderately lively), the sound fabric of which is made very dense by the fugued style which is constantly compressing it. The first, depressive theme is followed, thirty-eight bars further on, by a second theme, marked *Ruhig* (Calm), whose ascending curve catches almost all the degrees of the chromatic scale. Thus, the tonality is drowned in order to strengthen the rhythm, supported by dotted impressive increase in sound, while the discourse has become enriched with a third thematic element, 'Still measured, without haste'. A bridge passage strongly emphasized by hammered runs in unison from the 'secondo' part, leads to the reprise of the beginning. The conclusion, 'Calmly solemn', is organized into a procession of chords leading to the resolutely tonal signature of the E major triad.

The first theme of the second movement, *Lebhaft* (Lively), is very chromatic, running in piqué crotchetts, counter pointed and embellished by the 'primo' part. The display of sound produced by the application of the contrapuntal processes that have already been used in the first movement is remarkable, but the result is the opposite: instead of increasing in the middle of the movement as if under the effect of a centrifugal force, it spreads, thins out, and fades away in the pianissimo nuances of the conclusion.

The third movement, *Ruhig bewegt* (Calm and agitated), proceeds by augmentations and diminutions of the values of length and rhythm, with a middle section that is *Sehr lebhaft* (Very lively), with a brilliant concerted sparkle. It is again the tonality of E that brightens the last bar.

A third aspect of the art of Paul Hindemith, dating from before the two previous ones: the Sonata for cello and piano opus 11 n°3 of 1919. It shows us the determined, harsh, and even aggressive side of the musician's style. The scorn for 'beautiful' sound, which he displays here with healthy provocation, is matched only by the rigour with which the vital inspiration of the three movements (the second one, slow, opening out into a lively movement) is held in check.

In the first, marked Massig schnelle Viertel. Mit Kraft (Moderate a fourth faster. With vigour), the voice of the cello emerges at bar fifteen, after a long slur, from a wave of arpeggiated formulas 'à la Bach'. As the previous two works were governed by counterpoint, this movement forcefully affirms the ascendancy of the harmonic verticality of the piano part subtending the melodic playing of the cello. After this vehement prelude, the first movement 'proper' appears, Lebhaft, sehr markiert, characterised by a lively motif consisting of four quavers and a crotchet, whose hammering haunts the rest of the section. A shortened reprise of this episode gives it greater unity.

The second movement, Langsam (Slow) takes its principle from an extension of the interval of a second, insistently solicited by the piano right from the first bar, but pianissimo. The dialectic inference Hindemith draws from this simple incentive, completed by two melodico-rhythmic incises from the cello, is admirable. The enrichment of sound goes hand in hand with the grandeur that is radiated. The return to the beginning enriches the motif of seconds in quavers, already mentioned, with a motif in semiquaver quintuplets. The latter, by pivoting on itself, provides the material for a final movement, Sehr lebhaft (Very brisk), with a vigorous rhythm. But far from triumphing in force, the movement fades away into silence, while the cello comes out into the open and relentlessly plays the interval of a diminished fifth C sharp - G.

The sonata for violin and piano is well represented in Hindemith's catalogue. In 1917, the composer completed one which he did not have published. The following year, he saw through two Sonatas in E flat major and D major, opus II, nos. 1 and 2, which are among the important works of that period. Seventeen years later, in 1935, the was published its intention seems modest composed to the last one, in C major, written in 1939 This short sonata was indeed the prelude to a crop of sonatas for various instruments which are among the most significant of Hindemith's output. The Sonata in E owes its appealing turn to the concentration of material as well as to the concision of form. Hindemith conceived his work in two parts which subdivide into several movements; as is often the case in other scores by the musician, these seem to interact.

The indication Ruhig bewegt (Calm and agitated) at the head of the first movement, is a good expression of the contrast that exists between a thematic structure with a lulling rhythm and the polyphonic density which enlivens the sound texture from within. The conclusion is slow.

The some slow tempo, Langsam, is stipulated of the head of the second movement (beginning of the second part) which, by means of the violin, underlines the melodic character of the work. Quite short, this movement is followed by a Sehr lebhaft (Very brisk), which is carried along by the parallel runs of the piano. Based on an alternation of tension and release, this final movement accelerates once more until the end.

These four works by Paul Hindemith are sufficient to show the important place the musician occupies in the musical movement of the first half of the 20th century. The modern feature of his contribution is no doubt to be sought not so much in the renewal of formulas consciously linking it to tradition as in the complete identification of the concepts of technique and style.

Joël-Marie Fauquet
Translation: Mary Pardoe